

## Trabajo Fin de Grado

«Sobre las piedras del vocablo»: El lugar de la palabra y lo metapoético en los versos de Olga Orozco.

«Sobre las piedras del vocablo»: Words and metapoetry in Olga Orozco's poems.

Autora

Julia Vicente Campos

Director

Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras

Filología Hispánica

Septiembre, 2020

Mientras tanto, aquí y ahora, los poetas siguen conviviendo con las palabras. Las nutren, las mastican, las aplastan, las pulverizan; combaten por saber quién sirve a quién, o pactan con ellas, o tienen una relación semejante a la de los amantes.

*Alrededor de la creación poética*, Olga Orozco (2013: 468).

## **RESUMEN**

En este trabajo se plantea un recorrido por la obra poética de Olga Orozco, con el objetivo de establecer el lugar que ocupan la palabra y el elemento metapoético en sus versos. La bibliografía sobre este tema es abundante, por ello el propósito último del trabajo no es otro que confirmar la importancia de estos elementos. No obstante, se intenta aportar un análisis detallado del lugar que tienen en cada uno de los libros, y por tanto, se busca discernir cuál es su función y cómo evolucionan a lo largo de la trayectoria de la autora. Además, el trabajo finaliza con una reflexión en la que se vincula el destino vital de Olga Orozco con la palabra y la poesía.

**Palabras clave:** Orozco, metapoesía, palabra, silencio.

## **ABSTRACT**

The present paper is a journey through the poetic work of the writer Olga Orozco, with the aim of determining how the word and the metapoetic element work in her poems. There are plenty of bibliographic sources on this topic and thus, the ultimate purpose of the essay is none other than to confirm the relevance of these elements. However, it also provides a detailed analysis of how these elements function in each of the books and consequently, it allows us to discern what their function is and how they evolve. In addition, the paper concludes with a reflection about the relation between the author's fate and the word and poetry.

**Key words:** Orozco, metpoetry, word, silence.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE OLGA OROZCO .....	2
2. COMIENZA UNA AVENTURA POÉTICA HACIA LO INDECIBLE.....	6
2.1. Una leyenda en <i>Desde lejos</i> . ....	6
2.2. <i>Las muertes</i> y la intertextualidad. ....	11
3. RECURSOS POÉTICOS: Del tarot a la palabra pasando por una gata. ....	13
3.1. <i>Los juegos peligrosos</i> . ....	14
3.2. <i>Museo salvaje</i> .....	17
3.3. <i>Cantos a Berenice</i> .....	20
4. UN BALANCE NEGATIVO: « ¡Un puñado de polvo, mis vocablos!» .....	22
4.1. <i>Mutaciones de la realidad</i> . ....	23
4.2. <i>La noche a la deriva</i> .....	26
4.3. <i>En el revés del cielo</i> .....	28
5. EL FINAL DEL VIAJE: «Hemos ganado. Hemos perdido» .....	31
5.1. <i>Con esta boca, en este mundo</i> .....	31
5.2. <i>Últimos poemas</i> .....	35
CONCLUSIONES .....	37
BIBLIOGRAFÍA .....	40

## INTRODUCCIÓN

Cien años separan estas páginas del nacimiento de Olga Nilda Guilotta Orozco. Nació en Toay, una pequeña localidad en la provincia de La Pampa (Argentina), el 17 de marzo de 1920. Se cumple, por tanto, un siglo del nacimiento de «una de las voces más representativas de la poesía argentina contemporánea, y en general de la poesía del siglo XX en español» (Salazar, 2010: 127).

A lo largo de su vida, Orozco escribió diez libros de poesía, dos libros de relatos y una obra teatral. Además, su palabra quedó registrada en diversos medios de comunicación, aunque esta faceta de la autora está todavía por descubrir y son pocos los estudios que se han acercado a ella. En especial, llama la atención su participación en la revista *Claudia*, donde escribió textos muy variados con un estilo ingenioso y sencillo, muy diferente al de su obra literaria (Meador, 2020: 321). De todo lo anterior se deduce que la palabra desempeñó un papel fundamental en la vida de esta autora; incluso ella misma lo reconoció en sus textos: «Mi peste pertinaz es la palabra. [...] Ah la vocación obstinada, tenaz, obsesiva como espejo, que siempre dice “fin”!» (“Anotaciones para una autobiografía”; Orozco, 2013: 462). Sin embargo, más que la palabra, fue la poesía la que ocupó un lugar fundamental en su vida. Fue el género más practicado, el que utilizó para expresar sus inquietudes más profundas y al que se dedicó hasta sus últimos momentos de vida<sup>1</sup>. Todos esos motivos justifican que este trabajo se concentre exclusivamente sobre su obra poética, si bien es cierto que la consulta bibliográfica sobre su obra en prosa ha enriquecido todo el planteamiento.

Como ha señalado la crítica: «la lectura de la lírica de Olga Orozco provoca un profundo efecto de unidad, como si los distintos libros configuraran un solo texto» (Zonana, 2010: 129). Dicho de otro modo, su poesía está compuesta por un conjunto de temas que se mantienen prácticamente sin variación a lo largo de todos sus libros. Además, su poética «no tiene un núcleo sino muchos, donde las líneas que se dispersan a la vez convergen» (Lergo, 2010: 17). Este rasgo distintivo complica la elección del tema puesto que todos esos núcleos fundamentales están muy interrelacionados. Sin embargo, como señala Inmaculada Lergo: «El elemento clave de su poética es el valor creador que

---

<sup>1</sup> Olga Orozco dejó en su escritorio dos carpetas que contenían sus últimos poemas justo antes de marcharse al hospital. Ana Becció fue quien los encontró y por ello se encargó de la edición del único libro póstumo de Orozco (Becció, en Orozco, 2013: 5). Este hecho demuestra que Orozco estuvo escribiendo poesía hasta que tuvo la certeza de que su final era inminente.

concede a la palabra» (2010: 23). La obra de Orozco está llena de palabras, vocablos, leyendas, sílabas, bocas, lenguajes y poesía. Además, y como he señalado antes, dada la importancia que tuvo la palabra en la vida de la escritora, he elegido este elemento como objeto de estudio para mi trabajo.

En este sentido, y teniendo en cuenta que la bibliografía sobre la palabra poética es abundante, el procedimiento ha consistido, en primer lugar, en consultar la bibliografía pertinente. Acto seguido seleccioné un corpus de poemas donde la palabra, otros términos relacionados y la poesía estaban presentes. Después, comencé el análisis que constituye la parte fundamental de este trabajo y que se puede encontrar a continuación del estado de la cuestión. Con dicho análisis pretendo establecer el lugar que ocupan en cada uno de los poemarios la palabra y lo metapoético, al mismo tiempo que indago sobre la función que desempeñan estos elementos en el conjunto de la obra. Y para terminar, dedico el último apartado a la exposición de las conclusiones, en las que, además, pondré en relación el valor de la palabra con el destino vital de Olga Orozco.

## **1. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE OLGA OROZCO**

La obra de Orozco se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, por ello, es heredera de la crisis filosófica que supuso la postmodernidad. Pero antes de entrar en algunas cuestiones relativas a este periodo histórico tan polémico y reciente, me gustaría concretar las coordenadas espaciotemporales al entorno literario en el que surgió la voz de la escritora pampeana. Para esta última cuestión han sido fundamentales los estudios de Zonana (2010), Salazar (2010) y Lergo (2010).

En 1937, Orozco ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Allí, conoce a otro joven poeta, Daniel Devoto, (Orozco, 2013: 482) y ambos comienzan a publicar en las revistas de la facultad. Hasta este momento, «la historia literaria argentina [mostraba] un trazado más o menos claro y homogéneo de la evolución de la poesía nacional desde el periodo de la independencia hasta la primera vanguardia, polarizada esta [...] en los grupos de Florida y Boedo» (Salazar, 2010: 93). Sin embargo, a partir de ahora las propuestas poéticas serán más variadas y más difíciles de organizar críticamente.

En este sentido, Olga Orozco ha sido incluida dentro de la generación neorromántica del 40, generación que estaba formada por muchas de las voces que se reunieron en torno a la revista *Canto*. La etiqueta fue creada y promocionada por César

Fernández Moreno. Muchos poetas, incluido él mismo, quisieron cobijarse bajo ese nombre. Sin embargo, Orozco siempre negó su pertenencia al grupo y más tarde se ha puesto de manifiesto que aquella generación parece más un artificio crítico autopromocional que una etiqueta verdaderamente útil (Salazar, 2010: 115). No obstante, algunos de los principales rasgos de la generación del cuarenta sí que están presentes en la poesía de Olga Orozco, por ejemplo:

La revalorización de la labor poética – seriedad contrapuesta al juego metafórico del 22; ausencia de un único maestro: influencias múltiples: Neruda, Milosz, Rilke, Cernuda [...]; contemplación y nostalgia del pasado: infancia, adolescencia [...], etc. (Salazar, 2010: 126).

De esta forma, la poética de Orozco está vinculada al romanticismo, pero, al mismo tiempo, también se relaciona con el surrealismo tardío en Argentina:

En la década de 1950 y entre los intelectuales y creadores argentinos, cumple un papel capital la interpretación de Albert Béguin de la poesía romántica alemana, a la cual enlaza con la del surrealismo a través de la mediación de la poesía de Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé (Piña, 2018: 104).

El primer grupo surrealista en Argentina surgió a partir de la revista *Qué*, fundada por Aldo Pellegrini y otros poetas. Más tarde, el movimiento continuó a través de la revista *A partir de Cero* dirigida por Enrique Molina, gran amigo de Orozco<sup>2</sup> y uno de los miembros de la generación del cuarenta que más se ha vinculado con el movimiento. Sin embargo, en Argentina no se practicó un surrealismo de escuela, pues como muchos investigadores ponen de relieve, el surrealismo en América fue más «una concepción de lo poético» (Lergo, 2010: 36).

Hasta cierto punto sí que se pueden observar rasgos surrealistas en la obra de Orozco: la atracción por el psicoanálisis, la presencia de otras realidades y el uso de la imagen. Pero más allá de estas vinculaciones con el surrealismo y con el romanticismo, lo que queda claro es que la poesía de esta autora argentina no es fácil de encasillar. Fue capaz de conjugar estas tradiciones diferentes, al mismo tiempo que dotaba a su voz poética de gran personalidad y originalidad. Torres de Peralta ha sintetizado sus genealogías diversas de la siguiente forma:

Su obra cabe en las siguientes coordenadas diversas que configuran una visión del mundo y una sensibilidad estética particular: Pablo Neruda en la corriente de un sistema

---

<sup>2</sup> Orozco sobre Molina: “Lo conocí cuando yo tenía catorce años y seguí frecuentándolo hasta su reciente muerte. Fuimos mutuos testigos de nuestros destinos personales y literarios” (Orozco, 2013: 482).

filosófico y poético (romántico-surrealista-existencialista); Rainer Maria Rilke amalgamado con los simbolistas; Marcel Proust y el sentido de la recuperación del tiempo en su visión de la realidad (citado en Ramírez, 2020: 247).

No obstante, tampoco puede quedar sin mencionar la tradición bíblica, otra de sus raíces poéticas (Ramírez, 2020: 246), que se conjuga al mismo tiempo con el platonismo, el gnosticismo y la tradición esotérica. Como decía, su universo de ideas está formado por una gran variedad de propuestas. La relación de Olga con estas últimas tradiciones ha sido estudiada por Usandizaga (2010), que se ha ocupado de la visión platónica; y Nicholson (2010), en el que se trata el gnosticismo y la tradición oculta.

Por otro lado, su poesía es sinónimo de indagación, de ahí que pertenezca a «una rama de la poesía eminentemente reflexiva o filosófica» (Ramírez, 2020: 241). En palabras de Cristina Piña: «Olga Orozco ha organizado su poesía en torno a una razón específica, como un instrumento en sí mismo, en cuanto arte, y en cuanto arte como una forma de interrogación singular, que se ubica en el orden metafísico o como ejercicio místico» (2018: 36). A través de la palabra poética pretende trascender la realidad inmediata para recuperar la unidad con Dios y con el absoluto. En este sentido, recoge la figura del poeta vidente – que proviene de la tradición romántica y simbolista– y la confianza de que la palabra poética tiene una fuerza creativa semejante a la palabra divina.

El trabajo del poeta trágico moderno parte de la palabra profana y pretende la divina a pesar de que el mundo no le aparece inédito [...], sabe que su tarea es la de re-nombrar y hacer corresponder la palabra con la cosa, restaurar la unidad perdida, evitando así tanto el bullicio como el silencio (De la Torre, 2012: 6).

Pero además, y como señalaba al principio, Orozco también es heredera de la crisis cultural que se produjo durante el siglo XX. Entre otras de las muchas cosas que ocurrieron en ese momento, algunos filósofos, como Walter Benjamín o Wittgenstein, insistieron en la inexactitud del lenguaje (Silva, 2001: 72); es decir, insistieron en que nuestras palabras resultan incapaces de nombrar las esencias de las cosas. Por tanto, por un lado, Orozco confía en que a través de la palabra poética se acercará a la palabra divina y a la revelación de ese saber absoluto; pero, por otro lado, no deja de ser palabra “mortal” y acabará siendo también insuficiente. Esta insuficiencia desembocará en el silencio, planteamiento que está en sintonía con la propuesta filosófica de Wittgenstein. Y será, sobre todo, al final de la obra orozquiana cuando el silencio adquiera un mayor espacio.



Este conflicto con el lenguaje tiene una consecuencia directa que es la presencia de poemas esencialmente metapoéticos, donde se reflexiona sobre esa función trascendente de la poesía. Como señala Laura Scarano, el prefijo “meta” llegó más tarde a las artes que al terreno matemático y lógico. Jakobson habló de “metalenguaje” en el terreno de la lógica y después fue Barthes quien introdujo el término “metaliteratura”; a partir de entonces el prefijo empezó a utilizarse para cualquier género (Scarano, 2017: 134). «En el orbe conceptual de la metaficción, la categoría metapoesía es la que presenta un mayor atraso teórico» (Scarano, 2017: 135). No obstante, Pérez Bowie señaló que en la perspectiva metapoética se puede hablar de cinco temas principales: «la imposibilidad de decir, la insuficiencia del lenguaje, el protagonismo de la materia gráfica, el poema sobre el poema y el poema como poética» (citado en Scarano, 2017: 136). Esa imposibilidad se vincula con todo lo anterior, y, en este sentido, también lo metapoético tendrá mayor espacio en los últimos libros de Orozco.

Estas son las características fundamentales de la poética orozquiana y las coordenadas en las que se inscribe. Como ya había señalado en la introducción, la palabra y lo metapoético constituyen el objeto de estudio de este trabajo. Los estudios principales que se ocupan de esta cuestión son Silva (2001), que trata toda la cuestión del silencio y el lenguaje; Serra (1985), que se ocupa de búsqueda existencial a través de la estrategia textual; Millares (2012), dedicado a la indagación de la palabra poética en Orozco y Pizarnik; Piña (2018), que trata esta misma cuestión en Pizarnik, Orozco y Biagioni; y por último, Escaja (2010), con un planteamiento más metafísico.

Por último, en los siguientes apartados se puede encontrar un recorrido por toda la poética orozquiana con el objetivo de establecer la evolución de estos elementos. Y es importante señalar que todo el análisis se fundamenta en los estudios recogidos en el volumen coordinado por Inmaculada Lergo (2010), y también en los estudios compilados en los dos volúmenes editados por Graciela Salto, Doria Battiston y Sonia Bertón (2020).

## 2. COMIENZA UNA AVENTURA POÉTICA HACIA LO INDECIBLE.

Se habla de una trayectoria poética hacia lo indecible por la siguiente razón:

Al abordar el análisis de la poesía orozquiana se debe comenzar por destacar un común denominador de orden existencial que vincula toda la obra: la sensación de imposibilidad. La voz poética reconoce que el mundo que la rodea se encuentra marcado por signos, pero el sentido implícito en dicha escritura le es ajeno e incluso le produce una sensación de frustración (Ramírez-Araballo, 2020: 246).

En otras palabras, desde el primer libro de Orozco hasta el último, el objetivo de su poesía es conseguir superar la limitación de la realidad y alcanzar unión con el absoluto. Este objetivo se intentará alcanzar a través de distintos medios y al final la palabra se convertirá en la herramienta fundamental. No obstante, parece imposible llegar a vislumbrar o a nombrar esas esencias de las cosas, de ahí que en la poética de Orozco se perciba un movimiento entre «lo expresable y lo inefable» (Silva, 2001: 114).

Esta aventura poética hacia lo indecible comienza con *Desde lejos*, un poemario publicado en 1946 gracias a una circunstancia llamativa. Rafael Alberti, poeta español exiliado entonces en Argentina, estaba en una fiesta con otros poetas, algunos muy jóvenes y otros no tanto, cuando le mostraron un número de la revista *Canto*. Alberti estuvo leyéndola y seleccionó poema de Orozco advirtiéndole que era uno de los mejores poemas de la revista junto con otro de Enrique Molina. Según cuenta Orozco: «Losada que estaba presente me miró y dijo: “Tu primer libro es mío”» (Declaraciones a Gloria Alcorta, cit. por Zonana, 2010: 24).

En los siguientes subapartados me ocuparé de analizar el espacio de la palabra y lo metapoético en *Desde lejos* y también en *Las muertes*, su segundo poemario. No obstante, anticipo que la presencia de estos elementos es mínima en comparación con la que tienen en los siguientes libros.

### 2.1. Una leyenda en *Desde lejos*.

*Desde lejos* «contiene los elementos básicos de toda su poética futura en cuanto a la temática y en cuanto a las formas de expresión» (Lergo, 2010: 38). El título, según Hervé Le Corre, establece las coordenadas espacio-temporales de la poética orozquiana en otro lugar o tiempo lejano, «ese espacio constituye, pues, una especie de trasfondo insondable que se manifiesta de manera fulgurante o apagada, revelando la incompletud de la experiencia inmediata» (2010: 248). Precisamente el motor de la escritura de Orozco

será siempre ese conflicto con la realidad. Su poesía tiene ecos del cristianismo y de lo platónico, por eso, para ella la realidad es solamente un lugar de paso, una sombra de otro lugar donde ya hemos estado y al que acabaremos volviendo.

Solo tú, alma mía.  
Asomada a mi vida lo mismo que a una música remota,  
para siempre envolvente,  
escuchabas, suspendida quién sabe de qué muro de tierno desamparo,  
el rumor apagado de las hojas sobre la juventud adormecida.  
(Orozco, 2013: 24; vv. 26-30)

Es el alma o una parte de nosotros la que ha sido despojada de su unión con el absoluto; por ello, «su intencionalidad y modulación poética se orientarán hacia la indagación y búsqueda de lo primigenio, de aquello que elimine la incertidumbre, la melancolía del “yo lírico” de estar viviendo en la superficie del mundo terrenal» (Pellegrino, 2020: 161).

De ese intento por trascender la realidad se derivan una serie de consecuencias: En primer lugar, sus versos adquieren un tono melancólico y expresan una profunda nostalgia por un orden perdido. Este tono nostálgico o elegíaco es característico de la generación neorromántica del 40 y está muy presente en su primer poemario, sin embargo, en el resto de su obra solo aparecerá esporádicamente (Lergo, 2010: 41). Además, esta nostalgia se acentúa en *Desde lejos* con la evocación de paisajes y vivencias infantiles de la Pampa (Zampini, 2020:16). Esos recuerdos de infancia aparecen, por ejemplo, en los poemas: «La abuela», «Donde corre la arena dentro del corazón» o «La casa» (Orozco, 2013: 26, 45, 62).

En segundo lugar, otro tema que se deriva de todo lo anterior y que está muy presente en su obra es la muerte. Este elemento posee un carácter ambivalente, puesto que será «el enemigo que nos niega el acceso a la verdad, pero también [la] puerta abierta al conocimiento» (Lergo, 2010: 23). El poema «Cuando alguien se nos muere» dirigido a Eduardo Jorge Bosco, un amigo poeta que se había suicidado varios años antes y al que dedica el poemario entero, da buen muestra de ello. La estrofa que aparece a continuación expresa como la muerte nos deja solos, incompletos y vulnerables:

Ahora estamos más solos por imperio de muerte,  
por un cuerpo ganado como un palmo de tierra por la tierra baldía,  
recobrando al conjuro del más lejano soplo

realidades perdidas en lo más olvidado de los antiguos días  
(Orozco, 2013: 68; vv. 60-63).

Pero al final del poema expresa lo contrario. La muerte abre la puerta a la eternidad y nos convertimos en seres últimos y verdaderos: «Alguna vez se acercarán, entonces, cuando estemos contigo para siempre, últimos como tú, como tú verdaderos» (Orozco, 2013: 68; vv. 80-82).

Junto con la muerte, la memoria constituye otro núcleo fundamental de la poesía orozquiana, y además, tiene un papel especialmente importante en *Desde lejos*. La memoria vertebra el poemario y no es una simple evocación del pasado, sino que, como han señalado Liscano o Enrique Molina, la memoria es una especie de «intuición metafísica» orientada hacia «un presente total» (Lergo, 2010: 39). Tanta importancia tiene este elemento en el primer poemario que Hervé Le Corre considera apropiado hablar de una poesía de la memoria en *Desde lejos* (2010: 250). La memoria superpone espacios y tiempos, así contribuye al establecimiento de esas coordenadas espaciotemporales en las que se anhela «un reino perdido» o una zona inasible donde se encuentra la verdad: «El tiempo, la distancia, el triste decaer de las cosas terrestres / que solamente dejan en nosotros derrumbe y soledad, / memorias imposibles de una antigua belleza» (Orozco, 2013: 43; vv. 19-22).

La memoria, como una especie de anamnesis platónica, impulsa la escritura de Orozco con el objetivo de conseguir la unión con «esa antigua belleza», con el absoluto o lo eterno (Martín, 2013: 241). Sin embargo, este ejercicio acaba, por lo general, en un intento frustrado, en unas «memorias imposibles».

Por otro lado, también el sujeto lírico en la obra de Orozco merece especial atención, y, en concreto, resulta muy interesante el estudio de Cristina Piña en el que defiende que «la poesía de Olga Orozco traza una trayectoria singularmente rica y productiva en cuanto al descentramiento extremo y ulterior rearticulación del sujeto poético» (2010: 148). Esta investigadora considera que esa disolución del sujeto comienza en el poemario siguiente y defiende que en *Desde lejos* el sujeto se presenta bastante uniforme excepto en los dos primeros poemas. El primero es «Lejos, desde mi colina» donde el sujeto se desdobra en un tú, que es su propia alma; y el segundo es «Quienes rondan la niebla» donde se puede leer: «Son los seres que fui los que me aguardan» (Orozco, 2013: 26) y en los versos siguientes el sujeto se multiplica en diversas

niñas: «niña de los sueños», «niña de la soledad», «niña de leyenda», etc. Por este motivo, aunque es cierto que la mayor complejidad del sujeto lírico tiene lugar en otros poemarios, ya en *Desde lejos* se puede divisar un cierto conflicto con el yo.

En resumen, estos son los elementos que conforman *Desde lejos*: unas coordenadas espacio-temporales muy amplias, un sujeto más o menos unitario que se desdobra en ocasiones, una memoria intuitiva que intenta alcanzar lo primigenio y esa muerte temida pero ansiada al mismo tiempo. Por tanto, entre todos estos elementos cabe ahora la pregunta: ¿Qué lugar ocupa la palabra o lo metapoético en *Desde lejos*?

Al final de su trayectoria, la preocupación de Orozco por el ejercicio poético aumentó; por esa razón, la presencia de poemas en los que reflexiona sobre la propia poesía es habitual en sus últimos libros (Zampini, 2020: 23) y muy excepcional en los primeros. No encontramos reflexión sobre el hecho poético en *Desde lejos*, pero sí que encontramos un elemento literario muy recurrente, la leyenda. La leyenda aparece en ocho de los veintidós poemas del libro— no llegan a la mitad del conjunto, pero, en cualquier caso, se trata de un número significativo—. Por ese motivo, me atrevo a postular que la palabra o el lenguaje, ese elemento esencial en su poesía, también aparece ya en *Desde lejos* y de una manera particular.

Tina Escaja afirma que la palabra cumple una «función analógica [...] por la que el poeta pretende asomarse al revés de la realidad y aproximarse a la Unidad esencial» (2010: 261). En este sentido, llaman la atención los últimos versos del poema «Lejos, desde mi colina»: «Tu hermana, la memoria, / [...] / Relata una vez más la leyenda inconclusa de un brumoso país» (Orozco, 2013: 25; vv. 49-51).

La memoria es la encargada de impulsar la escritura de Orozco a través de esa especie de intuición metafísica o anamnesis, por lo tanto, parece lógico pensar que esa leyenda equivale o se acerca a ese relato absoluto. Por otro lado, y como señalaba anteriormente, en el poema titulado «Quienes rondan la niebla», el sujeto se multiplica en innumerables niñas y una de ellas es «la incierta niña de leyenda» (27), por lo tanto, el sujeto parece estar unido a la leyenda (o a la palabra) desde el origen, como si fuera una especie de destino inquebrantable. Y en relación con el origen y la infancia, también me parece interesante aludir a otros dos poemas titulados «La abuela» y «Para Emilio en su cielo». Ambos están dedicados a dos personas importantes en la niñez de Orozco y ponen de manifiesto que la proyección vital de la autora sobre su obra es recurrente. En los dos

aparece el término leyenda y especialmente conviene atender el poema dedicado a la abuela:

De todos los que amaron ciertas edades tuyas, ciertos gestos,  
las mismas poblaciones con olor a leyenda,  
no quedan más que nombres a los que a veces vuelven como a un sueño  
cuando ella interroga con sus manos el apacible polvo de las cosas  
que antaño recobrara de un larguísimo olvido (Orozco, 2013: 29; vv. 5-9).

Su abuela es capaz de interrogar ese polvo y de recobrar a través de la memoria aquellas cosas de las que no quedan más que nombres. El papel de la abuela en la niñez de Orozco fue fundamental. En diversas entrevistas ha explicado como su abuela era la encargada de contarle historias, y, además, era una mujer con fuertes intuiciones, o lo que es lo mismo, con un cierto carácter de curandera:

Su abuela María Laureana, de familia irlandesa, no solo contaba a sus nietos cuentos maravillosos, “además hacía cosas mágicas como preparar té que tuvieran siete hiervas, porque eran los que iban a hacer bien para una u otra cosa..., protegía a los locos”. Este será el mundo mágico que muchos años más tarde recreará en sus libros (“Declaraciones a Gloria Alcorta”; en Orozco, 2013: 481).

De esta forma, Orozco hereda de su abuela la vocación de la palabra y también la afinidad con lo mágico; esta última vocación la desarrollará, sobre todo, en *Los juegos peligrosos*. Pero lo más importante es que el hecho de que aparezca aquí la leyenda confirma que este relato está muy vinculado con su propia infancia, y además, tiene también mucha relación con la palabra y con la búsqueda de esa unidad perdida.

Por motivos de espacio no puedo ocuparme exhaustivamente de todos los poemas en los que aparece el término “leyenda” en este poemario; sin embargo, sí que considero que el poema «Las puertas» no puede quedar sin mencionar, ya que en este caso la leyenda adquiere directamente un vínculo con el más allá y concretamente con lo sagrado:

Innumerables puertas:  
os contemplo otra vez desde las grietas piadosas de los tiempos,  
lo mismo que a esas piedras borrosas, desgastadas,  
donde acaso reposa irrecobrable  
la sagrada leyenda de algún dios olvidado (Orozco, 2013: 36; vv. 17-21).

A continuación me gustaría señalar otro poema titulado «Después de los días» en el que no aparece la leyenda, pero donde se puede leer: «No acabarás entonces, mitad de

mi vida fatigada de cantar lo terrestre» (41). El sujeto lírico ha pasado toda su vida cantando a lo terrestre. En este caso parece aludir a la poesía, puesto que el verbo cantar ha estado muy vinculado con la lírica desde los orígenes de la tradición, y, además, «lo terrestre» coincide exactamente con el planteamiento poético de Orozco, que se basa en el cuestionamiento de la realidad para superarla. Por todo esto, podemos afirmar que en *Desde lejos* la palabra aparece en forma de leyenda y todavía no se puede hablar estrictamente de metapoesía, aunque no deja de aparecer una pequeña alusión a la poesía.

Por último, voy a mencionar el poema «Cortejo hacia una sombra» que pone fin al libro y en el que no hay alusión directa a la poesía ni tampoco a la leyenda, pero sí que aparece la palabra:

Lejos van nuestros gestos,  
las palabras recién desamparadas,  
la imagen de los cuerpos prisionera del aire,  
a entretejer distantes otro tiempo con todo lo que acaso sobre-  
viva nuestra vida misma (Orozco, 2013: 71; vv. 1- 5).

En esa estrofa está presente lo efímero de nuestra condición: nuestras palabras y nuestros gestos. Sin embargo, esos elementos entretejen otro tiempo donde quizá algo de nosotros sobreviva. ¿Y dónde pueden sobrevivir mejor nuestras palabras que en la poesía? Puede que Orozco llegue a esta conclusión al final de su trayectoria vital y literaria, pero, en cualquier caso, ya en su primer libro, cincuenta años antes, dejó esbozada esa inquietud.

## **2.2.Las muertes y la intertextualidad.**

*Las muertes*, su segundo libro de poemas, se publicó en 1952. El libro es una especie de cementerio literario compuesto por diecisiete poemas. Al primero, que abre el libro a modo de preámbulo, le siguen quince lápidas o epitafios de personajes que aparecen en importantes obras de la literatura universal. A estos hay que añadir un último poema-epitafio dedicado a un personaje con el nombre de Olga Orozco. Este juego ficcional tan singular ha llamado la atención de muchos críticos, por eso, este es uno de los libros más estudiados de toda su obra.

Respecto a las cuestiones estilísticas, este conjunto de poemas se desprende del tono melancólico propio del neorromanticismo y su lenguaje se enriquece (Lergo, 2010: 42). Por el contrario, los temas son prácticamente los mismos, aunque en este caso la

protagonista es evidentemente la muerte. Retomando la función dialéctica que posee este elemento, Denise León hace referencia al carácter colectivo de la muerte —justamente el título del poemario está en plural— y considera que la muerte de los demás nos sirve para tomar conciencia de nuestra propia fragilidad (León 2020: 150). No obstante, la faceta que realmente interesa es la otra, esa en la que trata de «traer la muerte a la vida, [...] de entrever y sentir ese “algo más” que nos está vedado al nacer» (Lergo, 2010: 43).

La elección de estos personajes un acto de rebelión ante la limitación humana. «Los personajes representan posibilidades del hombre, como el amor, el mal, la traición, etc.» (Lergo, 2010: 44). De ahí, el verso del primer poema: «Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida» (75). Lo que une a todos es la muerte y con ella han conseguido librarse de la limitación que supone la vida para el ser (Lergo, 2010: 44).

Por otro lado, la elección de estos personajes influye en el tratamiento del sujeto lírico y para tratar esta cuestión, como señalaba en el apartado anterior, es fundamental el estudio de Cristina Piña (2010). Ese sujeto que empezaba a desdoblarse en *Desde lejos* adquiere aquí una personalidad múltiple. Orozco asume distintas voces: «Yo fui Gail Hightower» (76), «Yo, James Waitt» (91), «Mi nombre era Andelsprutz» (93). Sin embargo, en otros poemas, utiliza otras estrategias. La primera consiste en convertir al sujeto en un observador externo: «Aquí yace Miss Havisham / lujosa vanidad del desencanto / Un día se vistió para la dicha con su traje de muerte sin saberlo» (85; vv. 1-3). Y en la segunda, la autora utiliza un sujeto en primera persona del plural, es decir, un “nosotros” muy abarcador. De esta segunda estrategia encontramos un verso que ejemplifica muy bien el desgarramiento del sujeto: «Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del / fondo de cada corazón el semblante distinto» (89). De este modo, se observa que «la sensación de astillamiento del yo es creciente y progresiva» (Piña, 2010: 155) y alcanza el máximo grado de descentramiento en el último poema titulado «Olga Orozco», donde aparece un yo, un tú y un ella:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero [...]  
aun labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba en  
mí igual que en un espejo de sonrientes praderas  
y a la que tú veras extrañamente ajena: mi propia aparecida condenada a mi forma de  
este mundo (Orozco, 2013: 101; vv. 1, 12- 15).



He hecho hincapié en el papel de la muerte y en el descentramiento del sujeto. Sin embargo, la cuestión metapoética en *Las Muertes* va a ocupar un espacio muy pequeño en comparación con el que ocupa en el resto de libros y esto se debe a que es el único en el que no se nombra directamente a la palabra, a la poesía o algún género o práctica literaria en concreto. Sin embargo, paradójicamente es el libro más metaliterario de la autora, puesto que a través de la intertextualidad construye, como señalaba anteriormente, una galería de lápidas literarias de personajes creados por Faulkner, Rilke, Dickens, Lautréamont, Melville, Conrad, etc. De esta manera, todo el conjunto de poemas constituye un juego ficcional orientado a superar las limitaciones del yo a través de la muerte de esos personajes. Y en conclusión, aunque no está presente ni la palabra ni la poesía, la propia literatura se convierte en la estrategia clave para intentar atisbar ese más allá que parece inalcanzable.

### **3. RECURSOS POÉTICOS: Del tarot a la palabra pasando por una gata.**

*Los juegos peligrosos*, *Museo salvaje* y *Cantos a Berenice* son los tres títulos sucesivos de Olga Orozco, que fueron publicados en 1962, 1974 y 1977 respectivamente. La agrupación de estos tres libros dentro de un mismo apartado se justifica por dos razones.

En primer lugar, y aunque pueda parecer incongruente, han sido agrupados por el carácter singular de cada uno. En *Los juegos peligrosos*, la autora se atreve a explorar lo oculto a través del tarot, los sueños o la magia. Sin embargo, en *Museo salvaje*, el propio cuerpo se convierte en el tema principal y cada poema está dedicado a un órgano diferente. Y por otro lado, *Cantos a Berenice* constituye un gran homenaje a su mascota, la gata que llevaba ese nombre y que la acompañó durante quince años.

Es evidente que cada libro posee una personalidad muy particular y no parece que tengan nada en común. Sin embargo, las inquietudes de Orozco siguen siendo las mismas y los núcleos principales que hemos visto se mantienen. Lo que ocurre es que cada temática se convierte en una estrategia diferente orientada al objetivo que recorre toda la obra orozquiana: explorar la realidad y superar los límites del ser humano.

Por otro lado, la palabra y lo metapoético ocupan un lugar más importante y evidente en estos libros que en los anteriores. No se puede hablar estrictamente de metapoesía, pero sí será en estos libros donde aparezca la primera alusión directa a ella.

### 3.1. *Los juegos peligrosos.*

En esta ocasión, Orozco avanza en su búsqueda hacia lo absoluto incorporando prácticas esotéricas y mágicas, por este motivo, en este libro se pueden encontrar:

Las operaciones astrológicas y alquímicas, las lecturas de los signos del Tarot, las transmutaciones mágicas, los ciframientos gnósticos, la apelación a los conjuros y a la fórmula ritual, el dialogismo con los espejos> con la multiplicidad del alma y con las máscaras de todos, la invocación a los muertos y a las transmigraciones [...] (Serra, 1985: 97).

Hasta este momento, el afán por trascender la realidad había estado más orientado hacia lo sagrado o lo intuitivo, y no tanto hacia lo sacrílego. La autora es consciente de ello y de ahí que considere peligrosos a sus propios juegos. Melanie Nicholson ha estudiado a fondo esta cuestión del ocultismo y defiende que ignorar lo esotérico limitaría la comprensión de la obra completa de Orozco (2010).

El poema que da comienzo al libro se titula «La cartomancia», un título que no deja ninguna duda de lo que nos vamos a encontrar a continuación, no obstante, en este poema, el sujeto más que intentar adivinar el porvenir a través de las cartas, lo que intenta es conocerlo todo:

Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir.  
Siete respuestas tienes para siete preguntas.  
Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:  
a tu derecha el Ángel,  
a tu izquierda el Demonio (Orozco, 2013: 107; vv. 13-17).

En este poema se pueden observar muchos de los núcleos temáticos que conforman la poética orozquiana, por ejemplo, el conflicto con el propio yo. Una vez más voy a retomar el estudio de Cristina Piña (2010) para confirmar que ese grado máximo de descentramiento que se producía en el poema «Olga Orozco» tiene su continuación aquí. El poema está escrito desde un “yo” y se dirige hacia un “tú”: «Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras, / óyelos desgarrar la tela del presagio» (107). Mucho más adelante, aparece un “ella” presentada de esta forma: «voy a mostrarte quién te odia» (109) y a continuación aclara su identidad: «No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella misma, / pues su poder no es otro que el ser otra que tú» (110). Se produce así una identificación entre la tercera persona y la segunda, y seguramente se trate también

del propio “yo” si aplicamos la analogía con otros poemas. De esta forma tenemos un “yo”, un “tú” y un “ella”, que son y no son siempre la misma, que son una y la otra.

Además, al describir a esta tercera persona añade: «La que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en / menguante, con palabras» (110). Otra vez las palabras, la vocación obstinada de Orozco. Y es más, en este poema, no aparecen solo las palabras, sino que por primera vez nombra directamente a la poesía:

Vale más descifrar el nombre de quien entra.  
su carta es la del Loco, con su paciente red de cazar mariposas.  
Es el huésped de siempre.  
Es el alucinado Emperador del mundo que te habita.  
No preguntes quién es. Tú lo conoces  
porque tú lo has buscado bajo todas las piedras y en todos los abismos  
y habéis velado juntos el puro advenimiento del milagro:  
un poema en que todo fuera ese todo y Tú.  
– Algo más que ese todo-.  
Pero nada ha llegado.  
Nada que fuera más que estos mismos estériles vocablos.  
Y acaso sea tarde (Orozco, 2013: 108; vv. 22-39).

En el primer libro, la memoria tenía un gran protagonismo. En el segundo, la muerte y la intertextualidad eran las herramientas esenciales para superar los límites de la realidad. Aquí, aparecen las prácticas ocultas, pero «asoma ya en este poemario la idea de que su baza principal será la palabra poética» (Lergo, 2010: 51). En el fragmento anterior el poema es concebido como un milagro, ese lugar donde todo fuera «algo más que ese todo» (108). Sin embargo, aunque la palabra tenga un gran valor para Orozco y de aquí en adelante se transforme en su principal aliada, todo intento por trascender la realidad se convierte en imposible. Por eso, la poesía no ha llegado a nada; solamente a unos estériles vocablos. Esta idea recorrerá toda su obra. Si seguimos la propuesta de Pérez Bowie, que recogía Scarano (2017), de los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética, aquí tenemos la imposibilidad de decir, puesto que del poema se pasa a unos vocablos estériles.

Por otro lado, loco o alucinado son los adjetivos que acompañan a la poesía. El sujeto busca a ese alucinado emperador. Esto recuerda a Rimbaud y su famoso: «el poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura» (Rimbaud, 2010: 125). Desde los

románticos, la poesía se convirtió en una herramienta para acercarse al conocimiento oculto. Todo esto resuena en la poesía de Orozco y he hablado sobre ello en apartados anteriores.

En el resto de poemas de *Los juegos peligrosos*, no aparece directamente el término “poema” o “poesía”, pero sí que se encuentran otros términos muy vinculados. Por ejemplo, en el poema «Sol en piscis» comienza preguntando por las palabras: «¿Dónde están las palabras? / ¿Dónde está la señal que la locura borda en sus tapices a la luz del relámpago? / Escarba, escarba donde más duela en tu corazón» (Orozco, 2013: 141; vv.20-23).

El título hace referencia al nacimiento de Orozco porque así lo señala en *Anotaciones para una autobiografía*: «Con sol en Piscis y ascendente en Acuario, y un horóscopo de estrategia en derrota y enamorada trágica, nací en Toay» (Orozco, 2013: 461). Vemos, entonces, que mantiene esas creencias supersticiosas y al mismo tiempo continúa su inquietud por las palabras. Aparece otra vez la locura y esta vez no nombra poesía, pero sí a la costura. El campo semántico de la costura es muy recurrente en los libros de Orozco, sobre todo, en los que vienen a continuación, y normalmente aparece muy vinculado a poesía. En otro poema titulado «En donde la memoria es una torre en llamas» también encontramos varias metáforas relacionadas con la costura y otra expresión del campo semántico de la palabra. En la primera estrofa podemos leer: «Tampoco ningún tiempo pronunció ningún nombre con su boca de arena / porque de grada en grada un lenguaje de fuego los levantó hasta el cielo» (Orozco, 2013: 147; vv. 4-5). Contrapone la boca de arena al lenguaje de fuego, es decir, una boca frágil y voluble a un lenguaje que se levanta hasta el cielo. Y justo después de nombrar este lenguaje aparecen varios términos del campo semántico de la costura:

«Nadie se pierde aquí.  
A la entrada de cada laberinto  
la adolescente aguarda con un ovillo sin fin entre las manos.  
Otra vez el costado donde perdura el eco,  
una vez más del lado que se abre como un faro hacia la soledad,  
hay un hilo que corre solamente desde siempre hasta nunca,  
que ata con unos nudos invencibles las ligaduras de la separación.  
Con ese mismo hilo tejía sus disfraces de araña  
[...]

Pero ella sonríe aún detrás del cristal de azul melancolía  
escribiendo sobre el vaho de las nuevas traiciones las más viejas promesas  
(Orozco, 2013: 147; vv. 19-26, 28-29).

Ovillos, hilos, nudos invencibles... Escribir y coser siempre de la mano en la poesía de Orozco. No puedo hacer referencia a todos los poemas de *Los juegos peligrosos* en los que aparecen términos relacionados con la palabra o la escritura, pero aproximadamente en siete de los dieciocho que componen el conjunto podemos encontrar distintas alusiones. Por lo tanto, se puede concluir que en *Los juegos peligrosos*, Orozco mantiene los temas fundamentales de su poética pero introduce una novedad, las prácticas esotéricas, para intentar conseguir el objetivo de vislumbrar esa unidad perdida. Sin embargo, ha sido un intento fallido y todo parece indicar que la palabra será en un futuro su herramienta fundamental. De esta forma, se confirma que es el primer poemario donde la palabra ocupa un lugar medianamente importante. También es el primer libro donde aparece una alusión directa a la poesía.

### **3.2. Museo salvaje.**

El lector de *Museo salvaje* atraviesa una galería compuesta por diecisiete poemas en los que asistimos a la minuciosa descripción de las distintas partes del organismo. Por tanto, Orozco abandona las prácticas rituales anteriores y esta vez se dedica a extrañar su propio cuerpo. Por otro lado, además de introducir esta novedad temática, lo corporal, añade una novedad formal que consiste en usar indistintamente el verso y la prosa. Concretamente, escribe seis poemas en prosa que son «Parentesco animal con lo imaginado», dedicado al pelo; «El jardín de las delicias», dedicado al sexo; y los que tratan sobre las vísceras, los oídos, el olfato y la boca. Según Inmaculada Lergo, utiliza la prosa para estas partes del cuerpo porque son las que más ligan al ser humano con la realidad terrenal (2010: 66).

Respecto al papel de lo corporal en la obra de Orozco, tanto Inmaculada Lergo como Cristina Piña defienden que al igual que ocurre con la muerte, este elemento posee un carácter ambivalente, puesto que, por un lado, el cuerpo nos ata al aquí y al ahora limitándonos, pero, al mismo tiempo, sirve también de puerta con el absoluto (Lergo, 2010: 66). Por otro lado, Sefamí señala que en *Museo salvaje* tenemos, por un lado, la sensación de estar encerrados en un cuerpo que no nos corresponde; y por otro, las distintas partes del cuerpo aparecen desgajadas. Esas imágenes del cuerpo fragmentado fueron estudiadas por Freud en su famoso ensayo sobre “das Unheimliche”, traducido

justamente como lo siniestro o lo ominoso (Sefamí, 2010: 311). En los siguientes versos del poema «Lamento de Jonás» se puede observar todo lo anterior:

Por no hablar de este cuerpo,  
de este guardián opaco que me transporta y me retiene  
y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.  
Soy mi propio rehén,  
el pausado veneno del verdugo,  
el pacto con la muerte  
¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?  
(Orozco, 2013: 163; vv. 30-36).

El cuerpo es un guardián opaco que impide el acceso a ese algo más y el sujeto se convierte en un rehén que vive en este mundo. Por otro lado, a sus vísceras las llama «Mis bestias» y de ellas dice: «Me habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra» (Orozco, 2013: 164). Sus órganos la habitan y parece que no forman parte de ella.

No obstante, según Inmaculada Lergo en su reciente estudio: «el cuerpo no es visto como una circunstancia pasajera, ni como un instrumento útil para esta vida, ni como la materia que aprisiona nuestro espíritu, ni como el compendio finito y total de la existencia humana» (2020: 186). El problema es que Orozco pretende encontrar algún atisbo de esa otra realidad en su propio cuerpo, pero no encuentra nada de lo que busca y de ahí esa frustración, esa sensación de destierro, ese conflicto interior.

En cualquier caso, el tema que nos interesa es el lugar de la palabra dentro de este museo corporal, por eso, vamos a pasar a analizar los cinco poemas donde la encontramos. El primero es «Génesis», que es también el primer poema del libro. El poema describe el nacimiento del sujeto y narra la caída. El comienzo tiene lugar antes de todo, por eso parte de la nada: «No había ningún signo sobre la piel del tiempo. / Nada» (159). Después el sujeto estaba cerca de Dios, «tenía en cada mano una caverna para mirar a Dios» (159) y en los versos siguientes comienza la creación y viene la caída: «alguien hizo una hoguera y arrojó uno por uno los fragmentos. / El cielo estaba ardiendo en la extinción de todos los infiernos / y en la tierra se borraban sus huellas y sus pruebas» (160). En ese momento aparece un verso solo, enfatizado y separado del resto: «Entonces pronunciaron la palabra» (160). Lergo recoge la aportación de Frazier-Yoder en la que subraya el valor

demiúrgico de la palabra (Lergo 2010: 173). La palabra que aquí aparece es la palabra divina, no la palabra poética.

Por otro lado, alude a la palabra “mortal” en los siguientes poemas. El primero es «El bosque sonoro», que trata sobre sus oídos. A través de ellos obtiene las palabras pero no parece muy satisfecha con esta función: « ¡Equívoca invasión! [...] esta avasalladora convivencia de oreja contra el mundo; esta equívoca participación en la cárcel ajena» (181). Los oídos la hacen partícipe de la realidad que la atrapa y la encarcela. Y más adelante sobre la palabra señala:

Y debajo de estas bocas que se abren en el muro, contra toda esperanza, y que musitan siempre la palabra. Palabra inaudible, palabra empecinada, palabra terrible – mi mantra del ascenso y del retorno –, palabra como un ángel suspendido entre la aniquilación y la caída, como la trompeta del juicio que se rompe contra el fragor, contra el acantilado, bajo la irremediable rompiente que me aturde y me envuelve y me tritura desde los alaridos de mi sangre y me impide escuchar (Orozco 2013: 182).

La palabra adquiere aquí un carácter más bien negativo, pues dice que es terrible y que le impide escuchar, sin embargo, es su única herramienta: «mi mantra de ascenso y de retorno». No obstante, la actitud del sujeto en el poema «Duro brillo, mi boca» es muy diferente:

Y un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del verbo, las roncadas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que hacen palidecer a la pregunta y a la respuesta? Duro brillo, este oráculo mudo (Orozco, 2013: 191).

La boca, que es el lugar de la palabra y también de la poesía, es donde comienza el acceso a esas altas transparencias. La palabra terrenal es negativa, pero quizá a través de la palabra poética pueda acercarse a es otra realidad, aunque, al final, la boca es solamente un oráculo mudo. Aparece, por tanto, el silencio. Como se planteaba en el apartado del estado de la cuestión, la poesía de Orozco acoge la crisis del lenguaje de la que habla Wittgenstein. Ese lenguaje, que es insuficiente para nombrar las esencias de las cosas y para restaurar la unidad perdida, acaba desembocando en el silencio.

Por todo lo anterior, se puede deducir que este nuevo poemario se retoma todo el planteamiento de los libros anteriores aunque se introduzca la estrategia de extrañar el propio cuerpo. En *Museo salvaje*, igual que en *Los juegos peligrosos*, la palabra, tanto la palabra sagrada, como la palabra “mortal” y la palabra poética ocupan un espacio

importante. Aunque a diferencia del libro anterior, aquí apenas se puede hablar de metapoésia.

### **3.3. *Cantos a Berenice.***

Durante quince años nuestra escritora argentina estuvo acompañada por su amiga incondicional, la gata Berenice. Cuando su amiga felina murió, Orozco escribió este libro para despedirse y en él deja claro que Berenice no fue solo su mascota, fue también su tótem; un guía sagrado que le indicaba el camino hacia esa zona inasible llena de certezas absolutas. Así lo señala en estos versos: «Que eras, por otra parte, la emisaria de una zona remota / donde el conocimiento pacta con el silencio» (200). Y no solo eso, sino que la autora sentía una identificación muy fuerte con su gata y hasta llegó a defender que le dictaba lo que escribía. Para Orozco su gata era sagrada, igual que ocurría en el Antiguo Egipto con este animal, de ahí la genealogía que establece en el canto V:

Tú reinaste en Bubastis  
con los pies en la tierra, como en el Nilo [...]  
Esfinge solitaria o sibila doméstica,  
eras la diosa lar y alojabas un dios, como una pulga insomne,  
en cada pliegue, en cada matorral de tu inefable anatomía.  
Aprendiste por las orejas de Isis o de Osiris  
que tus nombres eran Bastet y Bast y aquel otro que sabes [...]  
te inflabas hasta alcanzar la estirpe de los leones  
y entonces te llamabas Sekhet, la vengadora. (Orozco, 2013: 201; vv. 1-2, 9-13, 16-17)

La gata adquiere un vínculo directo con lo sagrado, con lo mítico e incluso con lo mágico. Por tanto, «Berenice es la metáfora perfecta del emisario que viene del trasmundo para corroborar el proceso místico que experimenta el individuo» (Ramírez, 2020: 259); además y como aprecia Naomi Lindstrom, «la persona que acompaña a una gata de estas características se carga igualmente de toda una tradición que asocia a este animal con las brujas, con el mundo de lo oculto» (citado en Lergo, 2010: 67).

Respecto a la palabra y lo metapoético, son muchos los poemas que incorporan términos y expresiones relacionadas. Por ejemplo, en uno de los poemas aparecen los siguientes versos: «por tu lenguaje análogo al del vaticinio y el secreto, traductora de signos dispersos en el viento» (209). Y más singular todavía es el canto X, en el que empieza señalando: «Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel / ceñida al memorial del rito y la pereza / el tótem palpitante en la cadena rota de mi clan» (207);



se puede ver, por tanto, la identificación de la que hablábamos al comienzo del apartado y más adelante sobre las palabras señala: «Y este ronco zumbido de abejorro en suspenso entre los laberintos de tu sangre, / ¿No serían acaso mi mantra más oculto y tu indecible nombre y la palabra perdida que al rehacerse rehace con plumas blancas la creación» (Orozco, 2013: 207; vv. 23-24).

Según la RAE, mantra hace referencia a las sílabas, frases o palabras sagradas que se utilizan en el hinduismo y en el budismo para rezar. Por tanto, se puede ver como la poesía de Orozco está llena de elementos religiosos, donde se combinan distintas tradiciones.

Los ejemplos seleccionados hasta ahora dentro *Cantos a Berenice*, han hecho referencia a la palabra sagrada, esa palabra a la que aspira llegar la poesía. Sin embargo, en el siguiente ejemplo sí que aparece la palabra poética:

¿No hay otro cielo allá para buscarte?  
¿No hay acaso un lugar, una mágica estampa iluminada,  
en esas fundaciones de papel transparente que erigieron los grandes,  
ellos, los señores de la mirada larga y al trasluz,  
Kipling, Mallarmé, Carrol, Eliot o Baudelaire,  
para alojar a otras indescifrables criaturas como tú,  
como tú prisioneras en el lazo de oscuros jeroglíficos que las ciñe a tu especie?  
(Orozco, 2013: 216; vv. 20-26).

De ese fragmento se desprende la idea de que la poesía es un lugar que refleja ese otro cielo donde podría buscar a su amiga. Por tanto, al igual que en la poesía romántica, la palabra poética se convierte en una herramienta de revelación. Por último, Orozco cierra el poemario con el canto XVII donde se despide de su gata, pero aprovecha la ocasión para aludir una vez más a las palabras:

Tal vez sea imposible mi cabeza, ni un vacío mi voz,  
algo menos que harapos de un idioma irrisorio mis palabras.  
Pero déjame en el aire la sonrisa: [...]  
Déjame tu sonrisa  
a manera de perpetua guardiana  
Berenice» (Orozco, 2013: 218; vv. 12-14, 19-21).

En el poema anterior, la poesía podría servir como revelación de este otro cielo. Sin embargo, en este último fragmento vuelve aparecer la idea de la insuficiencia del

lenguaje y de la palabra. Aunque haya otorgado a la poesía un valor importante, no termina de confiar en sus propias palabras, ya que son solo “un idioma irrisorio”. El planteamiento de Orozco se mantiene en la misma línea que en los libros anteriores, lo que ocurre es que en este poemario enlaza esa palabra sagrada y esa búsqueda de conocimiento a través de la palabra poética con la metáfora de su gata.

#### **4. UN BALANCE NEGATIVO: « ¡Un puñado de polvo, mis vocablos!»**

Hemos llegado prácticamente a la década de los ochenta, una década en la que Orozco publica tres nuevos poemarios que son *Mutaciones de la realidad*, *La noche a la deriva* y *En el revés del cielo*. Los tres han sido agrupados en este apartado porque a diferencia de lo que ocurría con los anteriores, estos mantienen cierta unidad temática y formal. El primero de ellos se publicó en 1979; justo un año después, Orozco recibió el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes y al recogerlo pronunció un discurso que se convirtió – aunque con algunas variaciones – en un ensayo titulado *Alrededor de la creación poética* (Orozco, 2013: 465-473). En él, la autora recoge su concepción de la poesía, lo cual ayuda a entender su obra y confirma todo lo planteado. Para Orozco la poesía escapa a todas las definiciones posibles, «su ámbito se traslada cuando se lo pretende cercar» (466). Cada autor define su poesía desde el propósito que persigue y para Orozco:

El acto creador se convierte en uno y otro caso, en arco tendido hacia el conocimiento, en ejercicio de transfiguración de lo inmediato, en intento de fusión insólita entre dos realidades contrarias, en búsquedas de exploración de lo invisible a través del desarreglo de todos los sentidos, en juego verbal librado a las variaciones del azar, [...] en dominio de correlaciones íntimas entre el lenguaje y el universo. Los enunciados podrían continuar indefinidamente (Orozco, 2013: 467).

Su poesía es sinónimo de indagación y el lenguaje, como venimos advirtiendo, se convierte en su principal aliado para explorar lo invisible, el más allá. Orozco es consciente de que está llegando a su madurez poética y por ello considera que es el momento oportuno para hacer balance; «siente que ha llegado la hora de replantearse su propia trayectoria» (Lergo, 2010: 70) y de reflexionar más que nunca sobre la propia poesía. De este modo, en estos tres libros son más habituales todavía los poemas metapoéticos. Si retomamos la clasificación que recogía Scarano (2017), de esos cinco núcleos temáticos metapoéticos, hasta ahora han aparecido la imposibilidad de decir y la

insuficiencia del lenguaje, pero en estos libros aparecen también el poema sobre el poema y el poema como poética.

#### **4.1. *Mutaciones de la realidad.***

En esta nueva publicación, como bien se deduce del título, la principal obsesión de la autora será la realidad. Orozco fija su atención en ella «para recoger posibles respuestas, sin embargo, desde los primeros versos se niega la validez de aquellos indicios en los que antes confiaba» (Lergo, 2010: 69). Por ese motivo, ha llegado a un momento en el que siente que ha fracasado porque la realidad parece insuperable. Todo esto queda manifestado de manera ejemplar en los poemas «La realidad y el deseo» y «Mutaciones de la realidad». Ambos han sido muy atendidos por la crítica. El primero lleva el título de un poemario escrito por Luis Cernuda y está dedicado también a este autor. «En él se condensan en simples y claras palabras su derrota ante la realidad, su sed nunca colmada» (Lergo, 2010:74). La realidad es – en palabras de Orozco – «un relámpago de lo invisible» (234), «este cielo que huye» (234), «este territorio engalanado por las burbujas de la muerte» (234). La realidad es sinónimo de fugacidad, de incertidumbre, es «un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo» (234). Y sobre este deseo habla también en *Mutaciones de la realidad*:

Pero es solo un deseo sedentario, como fijar la luna en cada puerta;  
nada más que un intento de hacer retroceder esas vagas fronteras que cambian de lugar  
[...]  
o emigran para siempre aspiradas de pronto por la fuga de la revelación impenetrable.  
Sé que de todos modos la realidad es errante,  
tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía  
(Orozco, 2013: 221; vv. 12-13, 14-16).

Así, tenemos una realidad errante y el deseo de una revelación imposible. Además, este poema ha sido muy bien estudiado por Geneviève Fabry y señala que en los últimos versos el sujeto lírico se dirige a un tú que quizás equivale a la propia poesía (2010: 322): «No, tampoco, tú, / aunque niegues tu empeño entre fulgores y lo sepultes entre escombros; / aunque traces tus límites acatando el cuchillo de la pequeña ley» (Orozco 2013: 224; vv. 90-92)

Otra vez la insuficiencia del lenguaje y el fracaso de la poesía. La poesía solo trae reflejos, sombras de una desconocida imagen. Los poemas se convierten en escombros y todo intento por trascender es inútil. Aquí, se dirige a la poesía sin nombrarla; pero en

otros poemas se encuentran referencias o términos relacionados con la palabra y la poesía, por ejemplo, en «Rehenes de otro mundo» dedicado a Van Gogh, Artaud y Fijman, tres artistas con serios problemas mentales, cuyo arte estuvo cerca de revelar ese otro lado:

Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,  
esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento de sol,  
esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.  
Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.  
Pero estaban aquí,  
cayendo,  
desasidos (Olga Orozco, 2013: 233; vv.29-35).

Su palabra sí que rozó la eternidad, pero el mundo no supo atenderlos. De esta forma, aunque de nuevo establezca cierta fe en la palabra, al final todo acaba perdido. En los primeros momentos del trabajo anunciábamos que la poesía de Orozco iba a estar marcada por la imposibilidad, y, por tanto, por la frustración. También en este sentido, la lucha entre la realidad y su propia palabra está bien ejemplificada en «Objetos al acecho»:

Se han mudado los credos:  
el bello acatamiento se extingue bajo el sol de la sospecha.  
Y ninguna palabra que devuelva las cosas ilesas a sus humildes sitios.  
Y ningún catecismo que haga retroceder esta extraña asamblea que me acecha,  
este cruel tribunal que me expulsa otra vez de un irreconocible paraíso  
recuperado a medias cada día (Orozco, 2013: 254; vv. 30-35).

No hay ninguna palabra, ningún catecismo que le devuelva a ese paraíso, aunque con sus palabras intente recuperarlo cada día. También en esta línea es interesante el siguiente verso de «En el revés de la trama»: « ¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!» (258); así, con esta exclamación expresa una vez más la dificultad de alcanzar la palabra que sirva de revelación. La tarea del poeta era la de «re-nombrar y hacer corresponder la palabra con la cosa, restaurar la unidad perdida, evitando así tanto el bullicio como el silencio» (De la Torre, 2012: 6). Sin embargo, la palabra no basta, se termina imponiendo el descrédito en el lenguaje: su paraíso solo es recuperado a medias.

Para terminar con este apartado, voy a referirme a dos poemas donde la alusión a la poesía es más directa. El primero es «Pavana para una infanta difunta» que está dedicado a su amiga Alejandra Pizarnik, una poeta argentina que se suicidó cuando todavía era muy joven. Pizarnik, mucho más que Orozco, sufrió hasta las últimas

consecuencias ese conflicto con la realidad que intentó traducir en palabras, y, en este sentido escribe Olga:

Te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,  
como lazos en manos del estrangulador.  
¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el filo del alba,  
y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la palabra  
(Orozco, 2013: 256; vv.40-44)

Orozco nombra también a unos invasores del papel en blanco y señala que «se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván» (255), es decir, aparece otra imagen relacionada con la costura a la vez que expresa el conflicto con la palabra esquiva, con el verso insuficiente. Ambas poetas se pasaron la vida en busca de algo más, de la palabra poética capaz de recuperar esa unidad perdida; podría decirse que en busca de la flor azul de Novalis: «en el fondo de todo hay un jardín donde se abre la flor azul del sueño de Novalis» (255) y Pizarnik con su muerte sí que consiguió esa paz, esa unión con el absoluto y con la palabra perfecta; como dice el último verso: «ahí está tu jardín / Talita cumi» (257).

Por último, casi al final de este poemario, se encuentra «Densos velos te cubren, poesía», que es el primer poema de la autora dedicado íntegramente a la poesía, es decir, es el primer metapoema de Olga Orozco en el que se conjugan los dos núcleos temáticos de la teoría metapoética: tanto la imposibilidad de decir como el poema sobre el poema. En la primera estrofa el sujeto informa de su fuente de inspiración que es justamente la realidad cambiante: «No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco, / ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza / sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran» (Orozco, 2013:263; vv. 1-3).

El sujeto va en busca de un indicio, un talismán, algo que le «revierta la división y la caída» (264). Y se pregunta:

¿Dónde fue sepultada la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular?  
¿En qué Delfos perdido en la corriente  
suben como el vapor las voces desasidas que reclaman mi voz  
para manifestarse? ¿Y cómo asir el signo a la deriva  
- ése y no cualquier otro -  
en que debe encarnar cada fragmento de este inmenso silencio?  
(Orozco, 2013:264; vv. 26-31).

La poesía puede ser esa herramienta que restaure la unidad perdida. Sin embargo, se pregunta cómo asirla; cómo alcanzar ese verbo todavía sin pronunciar. Y en el último verso: « ¡Un puñado de polvo, mis vocablos!» (265). Después de todos sus intentos, sus palabras no son más que polvo. La insuficiencia de la palabra se va acercando cada vez más hacia el silencio.

En conclusión, como hemos visto, el lugar de la palabra y la poesía en *Mutaciones de la realidad* es muy relevante, sin embargo, este poemario se ocupa, sobre todo, de expresar esa insuficiencia del lenguaje y de la palabra poética. Como ha señalado Cristina Piña es el libro más desolado de la autora (citado en Lergo, 2010: 70).

#### **4.2. *La noche a la deriva.***

En 1983 se publica el séptimo poemario de Orozco con el título *La noche a la deriva*. Tal y como ha señalado Inmaculada Lergo, este libro mantiene cierta unidad con *Mutaciones de la realidad* (2010: 75). En el primer poema titulado «En tu inmensa pupila», el sujeto se dirige a la noche y en los últimos versos expresa su deseo de conocer: «que aprenda yo lo que *quieres decir*, / lo que susurra el viento y pueda al fin leer hasta el fondo de mi pequeña noche en / tu pupila inmensa» (272). La noche se convierte en la nueva fuente de conocimiento; hasta podríamos decir que desea conocer la palabra de la noche y poder así acceder a esa realidad lejana. Sin embargo, el acceso a esa palabra sagrada y absoluta sigue estando completamente vedado. También los poemas «No hay acceso» y «Con el humo que no vuelve» se hacen cargo de expresar esa imposibilidad. El título del primero es muy significativo y en él podemos leer:

Entre mi mano y otra mano que se aproxima para la permanencia o el adiós  
no hay más que divisiones ilusorias, espejismos del verbo en cada nombre,  
destinos que solo son fragmentos en custodia del estallido de los cielos  
pugnando por reintegrarse a la sustancia intercambiable y única de Dios  
(Orozco, 2013:280; vv. 30-37).

Aparecen esos nombres que son solo espejismos de esa palabra absoluta. Ese afán nominal por el que el poeta intenta nombrar las esencias de las cosas sigue estando completamente frustrado, y, como confirma en los últimos versos, no hay ningún acceso. En el segundo poema «Con el humo que no vuelve», encontramos la misma idea. Se dirige a la realidad y le reprocha:

Acorralaste mi alma, moldeándome tres veces en la cera funesta  
[...]  
confundiste mis pasos anudando la soga del destino  
[...]  
trabaste con agujas de hielo mis palabras, mi único talismán en las tinieblas  
(Orozco, 2013: 290-291; vv. 20, 28, 45).

Estos versos son muy interesantes porque además de expresar esa lucha con la realidad, informa al lector de que a pesar de todo la palabra ha acabado siendo su último recurso, su único talismán. Por otro lado, a diferencia del libro anterior, la crítica señala que en este poemario el tono que se desprende del conflicto es menos desolado y más sereno (Lergo, 2010: 75). De esta forma, al final del poema se puede ver que queda poco, pero queda algo:

Acaso sea poco lo que queda:  
la inquebrantable fe, el insistente amor, las ataduras con todo lo imposible  
y esta desesperada y prolija costumbre de probarme las almas, los vocablos y la muerte.  
Ahora planeas, lejos, con el humo que no vuelve.  
Visto desde tu lado  
ese pájaro negro es la victoria y vuela con tus alas  
(Orozco, 2013: 292; vv. 80-85).

Todavía queda la fe, el amor y la costumbre de probarse palabras... Incluso se habla de una victoria que es un pájaro negro. El ave siempre ha estado muy relacionada con la poesía; quizá aquí también haga referencia a ella. Esa palabra negra, pero que vuela con las alas del verdadero sentido.

Siguiendo el planteamiento de los apartados anteriores, voy a comentar otros poemas en los que también aparecen términos relacionados con el lenguaje, las palabras y la poesía. Por ejemplo, en «Rara sustancia» donde el sujeto señala: «Basta que una palabra me atravesase de pronto de lado a lado» (299); o en «Por mucho que nos duela», en el que dice: «Mis palabras son como vidrios transparentes trizados contra un muro» (307). En el poema anterior parecía que había cierta esperanza, pero realmente el sujeto es consciente de la fragilidad de la palabra, es decir, de la insuficiencia del lenguaje, y, por tanto, del fracaso de la poesía.

Aparece también otro metapoema titulado «Al pie de la letra», en el que no se nombra directamente el término poesía, a diferencia de lo que ocurría en «Densos velos te cubren, poesía», pero el contenido es muy explícito. Este poema está colocado justo

delante de otro titulado «Para un balance» y es también justamente eso, un balance de su trayectoria poética: «De un margen de la noche a otro confín, del permiso a la culpa, / dibujo con mi propia trayectoria la escritura fatal, el ciego testimonio» (310). Y se pregunta por el sentido de la poesía:

Delación o alegato, no alcanzo a interpretar las intenciones del esquivo mensaje.  
Difícil la lectura desde aquí, donde violo la ley y soy el instrumento,  
donde aciertos y errores se propagan como una ondulación,  
un vicio del lenguaje o las disciplinadas maniobras de una peste,  
[...]  
Impresa está con sangre mi confesión; sellada con ceniza  
(Orozco, 2013: 310; vv. 20-23, 28).

Habla de una escritura fatal, de un esquivo mensaje, de retrocesos, avances, vuelos y caídas. No está segura de cuál es el sentido de su ejercicio poético, de cómo interpretar sus aciertos y sus errores. Pero señala que alguien es capaz de descifrar el mensaje: «alguien a quien no logra despistar la ignorancia, /alguien que lee aún bajo las tachaduras / [...] / mientras se filtra el sol o centellea el mar entre dos líneas» (310). Puede que solamente Dios sea el único capaz de atisbar ese sol o ese mar entre dos líneas y el resto. En cualquier caso, se puede ver que el tono, la temática y las características formales son muy parecidas al poemario anterior. La palabra y lo metapoético ocupan un lugar cada vez más relevante. Aquí, quizá, el conflicto con la realidad no es tan despiadado, pero sigue siendo imposible revelar del todo esa verdad oculta. La poesía es imprescindible, pero ha reiterado una vez más su insuficiencia.

#### **4.3. *En el revés del cielo.***

Cuatro años más tarde, en 1987, Orozco publica *En el revés del cielo*. Este libro, que está compuesto por veintisiete poemas, es el más largo de toda su trayectoria. Según Inmaculada Lergo, «la cercanía de la muerte, la nostalgia de Dios, la palabra y el silencio son los ejes fundamentales de estos poemas» (2010: 84), temas que han sido ya más que explorados en su poética; por eso, la unidad y coherencia con los libros anteriores, en especial con los dos últimos, es muy evidente. El conflicto con la realidad y la lucha con el lenguaje insuficiente continúan muy presentes. Es más, del conjunto total de los poemas se pueden encontrar términos y expresiones como «palabra secreta» (337), «agujero de la trama» (343), «Babel de arena nuestra boca» (351), «fondo de leyenda» (362), «palabra



fría» (374) en trece de ellos. Por lo tanto, prácticamente en la mitad del poemario está presente la escritura y la palabra.

El silencio elemento que ya había aparecido esporádicamente en los poemarios anteriores adquiere aquí un gran protagonismo. El primer poema se titula «El resto era silencio» y en él el sujeto comienza diciendo: «Calculaba tal vez si hacer hablar al polvo que fue columna y fue / fulgor dorado / no era erigir dos veces el poder de la muerte» (335), es decir, se cuestiona una vez más la función de su palabra y al final del poema llega a la siguiente conclusión: «Había una sentencia en su página blanca / un áspero dictado caído de lo alto hasta su mano: “Y haz que solo el silencio sea su palabra”» (336). «Su evolución, pues, la ha llevado al silencio, es él quien cae ahora sobre su mano como una revelación que se le abre y que es la contraparte inseparable de la palabra» (Lergo, 2010:85). Esa palabra que se había convertido ya en polvo, ahora se convierte en silencio; es decir, la insuficiencia del lenguaje lleva al silencio. Y como ya he aludido en otros momentos, este planteamiento es paralelo al que sigue Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*.

No obstante, tampoco el silencio la llevará hasta esa zona llena de certezas y así lo expresa en el poema «El obstáculo»:

Tampoco logro entrar aunque reduzca mi séquito al silencio,  
a unos pocos misterios, a un memorial de amor, a mis peores estrellas.  
No cabe ni mi sombra entre cada embestida y la pared.  
Inútil insistir mientras lleve conmigo mi envoltorio de posesiones transparentes  
(Orozco, 2013: 341; vv. 13-16).

Mientras el sujeto esté atado a esta realidad terrenal, todo intento por trascender es imposible; de esta forma, ni la palabra ni el silencio conseguirán el objetivo deseado. No obstante, a pesar de todo no puede dejar de intentarlo, como se puede ver en el poema «La sibila de Cumas». Aquí, el sujeto se convierte en esa figura mitológica que nació con el don de producir profecías en verso, y, por tanto, hay una analogía importante entre esa profecía y la propia poesía de Orozco. El sujeto comienza desdeñando su don:

En la boca,  
debí poner el montón de arena dentro de la boca  
y silenciarla para siempre, sellarla con asfixia y aridez,  
en lugar de guardarlo adentro de mi mano como un precio de oprobio:  
el de una mercenaria, y vergonzosa transacción (Orozco, 2013: 366; vv. 1-6).

Rechaza su propio don y preferiría silenciar su boca para siempre. Todo el poema tiene este tono angustioso e hiriente: «y zumbo mi profecía en esta jaula como un ave agorera roída por la plaga» (367); aparece otra vez el ave y se pueden ver, por tanto, las correspondencias con otros poemas. Orozco se sirve de una figura mitológica para escribir un nuevo poema que se ajusta de manera perfecta a todo su planteamiento poético anterior.

Por último, el poemario se cierra, una vez más, con otro poema metapoético muy importante en la trayectoria de Orozco que lleva el título de «En el final era el verbo». El sujeto comienza desestimando las palabras puesto que son simples sombras, «sombras de sombras que se alejan» (385); son incluso «menos que las últimas borras de un color, que un suspiro en la hierba» (385). Y unos versos más adelante el sujeto se dirige directamente a la poesía:

Y yo que me cobijaba en las palabras como en los pliegues de la revelación  
o que fundaba mundos de visiones sin fondo para sustituir los jardines del edén  
sobre las piedras del vocablo [...]  
¿No era este tu triunfo en las tinieblas, poesía?  
(Orozco, 2013: 385; vv. 8-10, 12).

Había confiado en la palabra poética para conseguir la revelación que tanto deseaba. Se apoyó sobre las piedras del vocablo para seguir su recorrido, pero no lo consiguió.

Cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo,  
cada una con su cortejo de constelaciones, con su nido de víboras,  
pero dispuesta a tejer y a destejer desde su propio costado el universo  
y a prescindir de mí hasta el último nudo  
(Orozco, 2013: 385; vv. 18-21).

Todo el planteamiento que hemos ido siguiendo en los poemas anteriores está recogido aquí. Aparecen las palabras, que son sombras de otro abismo. Palabras que tejen y destejen el universo; el afán nominal parece estar representado en esa metáfora. Y como dice al final del poema: «Miraba las palabras al trasluz. / Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo. / Quería descubrir a Dios por transparencia» (386). En la Biblia, en el primer versículo del evangelio de Juan se dice: «en el principio era el verbo, [...] y el verbo era Dios»; Orozco le da la vuelta al planteamiento y para ella en el final era el verbo porque pretende alcanzar a través de su palabra poética la palabra

sagrada de Dios. Es un poema muy importante para confirmar una vez más la intención poética de Orozco.

Aquí termina esta etapa de balance y madurez en el recorrido lírico de Orozco. La importancia de la palabra ha ido creciendo, y al mismo tiempo se ha subrayado el defecto de la misma y su inutilidad para nombrar la esencia absoluta de las cosas. Todo esto se ha ido explorando en todos los libros de la escritora; por eso, como ha señalado Inmaculada Lergo:

Es de resaltar la llamativa y espléndida riqueza expresiva de Olga Orozco, siempre nueva a pesar de la unidad temática y de ideas que se reiteran una y otra vez, pero siempre con imágenes y emociones diferentes, y sensaciones por estrenar en cada libro, en cada poema, no parece agotarse su inmenso arsenal, su profunda capacidad para sentir y para decir (2010: 86).

## **5. EL FINAL DEL VIAJE: «Hemos ganado. Hemos perdido»**

Durante mucho tiempo, *Con esta boca, en este mundo*, publicado en 1994, fue el último libro de la autora, y por tanto, con él ponía fin a una trayectoria muy importante. Sin embargo, Orozco, que falleció en 1999, había dejado en su escritorio dos carpetas con sus últimos poemas. La primera contenía un conjunto de poemas escritos a mano y en la segunda los poemas estaban mecanografiados y firmados. Todo esto lo cuenta Ana Becció en el prólogo del volumen *Poesía Completa*:

En la hoja que abría la carpeta “A” había escrito, a modo de título, “Últimos poemas”. Al ver esas carpetas tan ordenadas supe se había marchado presintiendo que no regresaría. Supe también que me había designado, sin decírmelo, su albacea literaria (Orozco, 2013: 5).

De esta forma, Becció se encargó de la publicación del único libro póstumo de Orozco, es decir, del verdadero último libro, que fue publicado por primera vez en 2009. Han pasado once años desde esa publicación, sin embargo, el poemario todavía no ha recibido mucha atención crítica, de ahí que Acosta hable de los «fantasmáticos *Últimos poemas*» (2020: 47). Una vez hechas estas observaciones, a continuación terminaré de explorar el lugar de la palabra y la cuestión metapoética en esta última etapa vital de Orozco.

### **5.1. *Con esta boca, en este mundo***

Nuestra autora argentina superaba ya los setenta años de edad cuando su penúltimo poemario se publicó. Cualquier lector que se asome por las páginas de este libro después de haber leído los anteriores tiene la sensación de estar llegando al final, y

en esta línea, también los estudios críticos han puesto de manifiesto que el poemario sirve de conclusión a todo el planteamiento, y sobre todo, el poema que da título al conjunto. De esta manera, también voy a asumir esta consideración y trataré a este poemario como el primer final de la obra poética orozquiana.

La autora mantiene los temas e inquietudes que configuran su poética, por lo tanto, la memoria, la muerte, la reflexión acerca del yo, etc. se repiten una vez más. Tampoco podemos olvidarnos de los tiempos, los espacios, el conflicto con la realidad y el deseo de alcanzar la unión con Dios. Y por supuesto, la palabra y lo metapoético desempeñan un papel fundamental. Por ejemplo, en el poema «Pequeños visitantes», el sujeto lírico realiza una declaración importante: «Y aunque a mí no me alcance la forma ni el fulgor para modelo, / debo enfrentarme aún una vez más con las palabras roídas, con gestos recortados, / con espejos infieles de episodios casi desvanecidos» (Orozco, 2013: 403; vv. 23-25).

Ese modelo también resuena a la capacidad nominal de la palabra, la palabra pretende acercarse a las esencias de las cosas. Y otra vez más, sabe que no alcanzará su cometido, pero decide volver a enfrentarse. No se resigna ni abandona. Esa firmeza es la que disminuye en el lector el sentimiento de derrota a pesar de que el objetivo nunca se consiga.

En el poema siguiente, el sujeto lírico se dirige a su amigo Alberto Girri, un poeta ya fallecido, para preguntarle si con la muerte se abre esa puerta que comunica con la eternidad y todos sus esfuerzos poéticos cobran sentido:

No en vano deshojaste la envoltura del sueño y la vigilia,  
palabra por palabra y ausencia por presencia,  
hasta el último pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio.  
¿No revisaste acaso, palpando, escarbando, horadando la trama del poema  
el revés y el derecho del destino  
los nudos del error, el bordado ilusorio  
sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al otro lado?  
(Orozco, 2013: 405-406; vv. 26-32)

El planteamiento lírico de Girri parece muy similar al de Orozco. Pero él ya forma parte de ese todo, de ese otro reino y por eso dice: «podrás ser por fin el nombre y lo nombrado» (406). Girri aconsejó a su amiga muchas veces en vida, pero ahora Orozco es consciente de que aunque la aconsejara desde el más allá, no podría contestar:

Y si así fuera, ¿cómo responder?  
A partir de mi boca, de mi congoja y mi ignorancia solo puedo rogar:  
“Señor:  
Haz que tu hijo sea como el más incontaminado de todos tus espejos  
y muéstrale las cosas así como él quería,  
tales como son”. (Orozco, 2013: 407; vv. 62 -69).

Ambos sienten una necesidad de conocer la verdad de las cosas y esto impulsa su escritura. Sin embargo, como siempre la palabra se revela insuficiente y solo se mantiene la esperanza de que en un futuro esa unión con Dios se produzca y puedan por fin descubrir la verdad de las cosas.

Dado que la insuficiencia del lenguaje sigue muy presente, el silencio también aparece en algunos de estos poemas, por ejemplo, en « ¿La prueba es el silencio?». Este poema está lleno de duda. El sujeto se ha pasado su vida interrogando a la realidad y esperando indicios que le llevaran a ese algo más; sin embargo, reconoce que ni siquiera esos indicios que antes atisbaba son una verdadera prueba: «Pero esas no son pruebas. / Ni siquiera evidencias de que los muertos vuelvan / ¿No son más bien los vínculos que fragua la nostalgia [...]?» (408). Después, defiende que ella no pedía este tipo de mensajes: «no, yo no necesito un testimonio de tu exacta, entreabierta existencia, sino una prueba apenas de la mía» (409). Se dirige todo el rato a Dios y duda de su propia existencia. Finalmente termina: «Ah, Señor, tu silencio me aturde igual que la corneta del cazador perdido entre las nubes. / ¿O estará en el castigo, en el Jordán amargo que pasa por mi boca, tu respuesta, / la voz con que me nombras? (Orozco, 2013: 409; vv.38-40).

La poesía es el Jordán que pasa por su boca, como si en la poesía estuviera ese bautizo, esa posible epifanía que tanto desea. Pero de todo duda... ¿Será acaso la prueba el silencio o estará la respuesta en la poesía?

El poema que cierra el poemario se titula «Les jeux sont faits»; el título coincide con el de una obra de Sartre que fue traducido al español como “la suerte está echada”. Podría considerarse un nuevo balance final. Como señala Mellado, el poema comienza con una contraposición entre los dos primeros versos (2020:56): « ¡Tanto esplendor en este día! ¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!» (428). Es un balance negativo que ahonda en la pérdida y en el que podemos leer: «Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria de otra boca» (428), es decir, sigue profundizando ese sentimiento de pérdida y durante muchos versos parece que no hay ninguna solución. Sin embargo, «el

final es un recomienzo» (Usandizaga, 2010: 173) y dice así: «Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida» (429). Las historias aparecen en muchos poemas. Al igual que la poesía, esta historia está hecha de palabras. Necesitamos las historias para definirnos, proyectarnos, es decir, nombrarnos. Por tanto, considero que este deseo de contar la propia historia pone de relieve el importante valor que se otorga a la palabra.

Paradójicamente, he dejado para el final el primer poema del libro titulado «Con esta boca, en este mundo», porque, como ya anunciaba antes, es considerado el poema que concluye todo el planteamiento poético de Orozco. Se trata de otro metapoema que comienza así:

«No te pronunciaré jamás, verbo sagrado,  
aunque me tiña las encías de color azul,  
aunque ponga debajo de mi lengua una pepita de oro,  
aunque derrame sobre mi corazón un caldero de estrellas  
y pase por mi frente la corriente secreta de los grandes ríos»  
(Orozco, 2013: 389; vv. 1-5).

Esta primera estrofa deja clara la imposibilidad de pronunciar esa palabra sagrada, ese verbo que está en el final y en el principio de todo. Y el poema sigue diciendo:

y no hay sombra que guíe mi vuelo en el umbral,  
ni memoria que venga de otro cielo para encarnar esta dura nieve  
[...]  
y ni un solo temblor que haya sobresaltar las mudas piedras.  
Hemos hablado del silencio,  
lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el arco final,  
como si en él yaciera el esplendor después de la caída,  
el triunfo del vocablo, con la lengua cortada (Orozco, 2013: 389; vv.8-9, 11-15).

Parece que va recogiendo los motivos que ha explorado en sus otros libros. Primero habla de la sombra, que ya no sirve de guía, tampoco la memoria, ni siquiera un temblor sobre las piedras. Retoma otra vez el silencio y lo desdeña. Y finalmente en la última estrofa:

Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.  
Hemos ganado. Hemos perdido,  
porque ¿cómo nombrar con esta boca,  
como nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca»

(Orozco, 2013: 390; vv. 24-27).

«En este sentido, los versos proponen una especie de recapitulación del vínculo [...] del sujeto en y con el lenguaje. Dicha relación se plantea como un combate en el que se reconocen victorias y derrotas» (Mellado, 2020: 55), pero lo que persiste es la duda y la insuficiencia de la palabra – puesto que, ¿Cómo nombrar? –. No obstante, pese a esa insuficiencia, «se agarra a ella porque la sabe única veladora» (Lergo, 2010: 86). Como se puede ver, el poema resume esa lucha con el lenguaje y la poesía que ha ido explorando en los distintos libros. En este momento se podría concluir el trayecto de Olga Orozco y todo parecería cerrado. Pero todavía queda el último libro.

## 5.2.Últimos poemas

Hasta este momento se ha podido comprobar que Orozco no pretende desistir en su tarea. Siguió escribiendo y corrigiendo poemas hasta el último momento. No obstante, es importante precisar que algunos de estos poemas ya habían aparecido en otras publicaciones, concretamente en la antología *Eclipses y fulgores* preparada por Gimferrer, también en la revista *Proa* o en el diario *La Nación* de Buenos Aires (Lergo 2010: 95). En cualquier caso, esos poemas fueron solo unos pocos de los doce que forman el conjunto. Lo importante es señalar que este reciente volumen es todavía muy desconocido, pues como anticipaba anteriormente, son muy pocos los estudios que se han ocupado de él. Sin embargo, esto no debería ser así, ya que «estamos ante una publicación de gran importancia, que puede considerarse sin temor a equivocación una especie de testamento literario y personal» (Lergo, 2010: 96).

El primer poema se titula «Cuento de invierno», que coincide con un título de Shakespeare, y más adelante aparece otro con el título «Había una vez». Este segundo poema va dirigido a su abuela:

Eso era en el comienzo de este mundo, en mi edad más temprana,  
en los atardeceres encantados que tejías, abuela, en tu telar de asombros  
con hebras arrancadas de la urdimbre del cielo, con palabras cargadas de poder  
como los talismanes de las sabias leyendas (Orozco, 2013: 452; vv. 7-10).

Las palabras de la abuela que luego heredó Orozco; esas palabras cargadas de poder que se acabaron convirtiendo en poesía, su talismán. Al final, se retoma el término leyenda y se cierra así el círculo que la autora había comenzado en 1946. También es interesante el poema «Allá lejos para qué» donde se puede leer:

Y tampoco leí todos los libros,  
pero abrí muchos como puertas que daban a circulares laberintos de puertas.  
¿No cambia cada página el eco de otras páginas y lo envía más lejos  
y es el mismo y es otro cuando vuelve? (Orozco, 2013: 439; vv. 13-16).

Los títulos de los poemas anteriores subrayaban la importancia de los cuentos y los relatos y aquí directamente escribe sobre los libros y su efecto; por tanto, se puede comprobar como escritura y las palabras están muy presentes en este último libro. Además, al final de este último poema podemos leer:

Dondequiera que vaya soy yo misma pegada a mi aventura,  
a mi ansioso destino tan ajeno a quedarme o a partir con mi bolsa de fábulas  
y el impreciso mapa de lo desconocido.  
Allá lejos estoy tan cerca de las revelaciones y las dichas  
como aquí, como ahora,  
donde no logro descifrar jamás el confuso alfabeto de este mundo  
(Orozco, 2013: 440; vv. 26-31).

Además de los libros y los cuentos, también aparecen las fábulas. Justo después reconoce que está cerca de la revelación, seguramente porque sabe que la muerte está cerca, pero ahora desde esta realidad todavía no puede acceder a esa palabra última y verdadera.

A continuación, para terminar con el recorrido por la obra de Olga Orozco, voy a analizar dos poemas del volumen titulados «En el fondo, el sol» y «Himno de alabanza». El primero de ellos ocupa el penúltimo lugar en el libro y tiene un contenido muy interesante. Recuerda a las prácticas de *Los juegos peligrosos* porque el sujeto trata de leer su destino en el fondo de una taza, sin embargo esto es lo que se encuentra: «tal vez sean tan solo fragmentos ilegibles de días ya vividos, porciones de una historia desgarrada por los dientes despiadados del tiempo» (454). Está llegando al final y la preocupación por su propia historia, es decir, por contar su propio relato es cada vez más creciente. Y unos versos más adelante:

Y esa fue mi condena, mi mandato de fuego:  
encontrar la secreta escritura de Dios dispersa en las imágenes del mundo,  
debajo de la hierba, en el fulgor del rayo, en la memoria de la lluvia.  
Tentativa imposible la de enhebrar los signos,  
el cifrado alfabeto que comienza en el verbo y termina en mis huesos.  
(Orozco, 2013: 455; vv.24-28).



En esta estrofa se vuelve a resumir todo el planteamiento poético: la poesía fue una condena inquebrantable que utilizó para intentar alcanzar ese verbo sagrado, pero fue una tentativa imposible. Sin embargo, justo después aparece un verso solo y enfatizado: « ¡El sol ardía siempre sobre cada vocablo!» (455). A pesar de la insuficiencia de la palabra, parece que algo sí que se vislumbraba sobre cada vocablo. El tono en este poemario es mucho más esperanzador que en los anteriores.

También en «Himno de alabanza» se habla de la poesía: «si celebré con llanto mis bodas con la noche, ¿fue por seguir / mi vocación de abismo / [...]?». Ese abismo parece teñir su escritura de negatividad, sin embargo, no se lamenta ni se compadece, todo lo contrario: «para nadie la culpa ni para mí el castigo. / Fue solamente porque cayó una estrella / [...] / ¿Y no he de cantar por eso un himno de alabanza?» (441). Después de tanta lucha, de pasar su vida combatiendo con el lenguaje, decide cantar una alabanza a esa «ráfaga hechicera ceñida a mi garganta» (441): «Yo te celebro, ráfaga, lluvia, enredadera, / murmullo enamorado del silencio que habita entre las piedras. / ¿O no puedo cantar, amor, la noche de tu ausencia y el filo de tu espada?» (Orozco, 2013: 442; vv. 58-60).

Por tanto, el poemario es coherente con el planteamiento de los libros anteriores, no obstante, el tono que utiliza es mucho más sereno y esto no se debe a que haya abandonado su combate, todo lo contrario, los objetivos de trascender la realidad, alcanzar ese verbo sagrado y reunirse con Dios se mantienen. Sin embargo, es consciente de cuáles son sus límites. Por ello, en estos poemas «aparece más que nunca el alma grande de Orozco, que no cede al común lamento del desaliento, la derrota y el desencanto» (Lergo, 2010:96). No se arrepiente de haber pasado toda su vida “cantando lo terrestre”, todo lo contrario, lo celebra. Por todo esto, aunque se podría decir que ha fracasado en su intento, la sensación última que deja su obra sobre el lector es la de haber ganado (Lergo, 2010:33).

## CONCLUSIONES

Una vez finalizado el recorrido por la poesía de Orozco, se puede confirmar que la palabra y lo metapoético ocupan, sin ninguna duda, un lugar muy importante. No obstante, pese a la gran unidad de su obra, estos elementos no permanecen constantes. Respecto a lo metapoético, solo aparece una pequeña alusión a la poesía en *Desde lejos* y ninguna en *Las muertes*. En sus tres libros sucesivos: *Los juegos peligrosos*, *Museo*

*salvaje* y *Cantos a Berenice*, la presencia de la poesía va aumentando, sí que aparecen poemas en los que se reflexiona sobre la imposibilidad de decir, pero no hay ningún poema que sirva de poética. Sin embargo, esto sí que ocurre a partir de *Mutaciones de la realidad*, y desde ese momento, aparecen muchos metapoemas que conjugan todo lo anterior. Seguramente esto tenga su explicación en el hecho de que Orozco está llegando a un momento de madurez vital y literaria. No es de extrañar que después de llevar tantos años dedicándose a la poesía, la preocupación por su trayectoria aumente y se traslade a sus versos:

Coincidentemente con lo que suele ocurrir en libros que [...] se encuentran en un área tardía de la obra de poetas de dilatada trayectoria como Orozco, se reconoce la presencia de diversos poemas en los que se evidencia la referida preocupación acerca de los misterios y los azares de la creación poética (Monteleone, 2020: 24).

Por otro lado, la poesía está hecha con palabras, y este elemento ocupa un lugar todavía más importante que la metapoética en la obra orozquiana. La palabra aparece en todos sus libros aunque se presenta de diferentes formas. En *Desde lejos* se habla de una leyenda y en el resto de los poemarios aparecen palabras perdidas, palabras sagradas, sílabas, lenguajes, signos, alfabetos, cantos... Aunque realmente se puede hablar de dos palabras diferentes. Por un lado, la palabra última, ese verbo sagrado que está en el principio y en el final de todo. Y por otro, la palabra de la escritura, una palabra insuficiente que no alcanza la verdad de la otra. La palabra poética es la que más se acerca a esa realidad, pero acaba siendo insuficiente también. En este sentido, Orozco es descendiente de los poetas románticos en los que se parte de la palabra poética para llegar a vislumbrar la palabra divina. El poeta se convierte entonces ese «vate u oráculo con poderes mágicos» (Nicholson, 2010: 193). Por este motivo, para Orozco «la poesía es una tentativa perversa y malsana [...] porque el poeta se obstina en asir una presencia que se le escabulle [...], en traducir un texto cuya clave cambia de código permanentemente» (Orozco, 2013: 472). De esta forma, si comparamos el resultado final del poema con ese verbo sagrado, el poema es «apenas una opaca cartografía de un viaje deslumbrante, apenas la aproximación a un centro que siempre se sustrae» (472).

Por todo lo anterior, todo el esfuerzo depositado en la poesía parece inútil, incapaz de revelar y de nombrar las esencias de las cosas; entonces podemos preguntarnos por qué Orozco no dejaría de intentarlo, para qué seguiría insistiendo e insistiendo hasta el

final de su vida. Y ella también se lo preguntó: «¿Y para qué? ¿Para qué sirve este oráculo ciego, este guía inválido...?» (473), y después dio esta respuesta:

Diremos que ayuda a las grandes catarsis, a mirar juntos el fondo de la noche, a vislumbrar la unidad en un mundo fragmentado por la separación y el aislamiento, a denunciar apariencias y artificios, a saber que no estamos solos en nuestros extrañamientos e intemperies, a descubrir el tú a través del yo y el nosotros a través de ellos, a entrever otras realidades subyacentes en el aquí y en el ahora, a azuzarnos para que no nos durmamos sobre el costado más cómodo, a celebrar las dádivas del mundo y a extremar significaciones, ¿por qué no?, cuando la exageración abarca la verdad (Orozco, 2013: 473).

La respuesta de Orozco podría ser quizá más precisa, pero no más acertada. Teniendo en cuenta este testimonio, han quedado resueltas todas las dudas sobre el motivo que la empujaba a no darse por vencida. Por último, en todo el planteamiento del trabajo se ha vinculado de alguna forma el sujeto lírico con Olga Orozco, no siempre, pero sí de una manera general. Sin embargo, considero que su poesía no se entiende de otra manera. Como señala Alberto Julián Pérez:

Su poesía emociona al lector por su autenticidad. Sus intenciones estéticas se funden a lo que la poeta quiere confesar: su modo de estar en el mundo, su cuestionamiento ante la realidad, su visión personal de la espiritualidad humana, su modo de vivir y ver la naturaleza y las fuerzas cósmicas (2010: 240).

Con lo cual, se puede confirmar que poesía y vida están completamente unidas en el caso de Orozco. Y todos estos elementos que componen su poética han hecho de su voz una de las mejores de la poesía argentina contemporánea, y, por supuesto, también de la poesía hispánica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA**

OROZCO, Olga (2013): *Poesía completa*. (2ªed.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

### **BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

ACOSTA, Mariano (2020): “Y caminamos en silencio. Decepción y lenguaje en la poesía de Olga Orozco”. En Salto et al. Eds. (2020a), pp. 47-60.

CHIRINOS, Eduardo (2010): “La infernal mampostería donde habita Dios. Sagrado y profano en *El revés del cielo* de Olga Orozco”. En Lergo coord. (2010), pp. 331-334.

DE LA TORRE CRUZ, David (2012): “De la exasperación al silencio: el trabajo del poeta moderno en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. En Ramírez Cynthia y Beltrán Francisco Javier (Eds.): *Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos*. Madison, Universidad de Wisconsin. Disponible en: [https://www.academia.edu/43483851/De\\_la\\_exasperacion\\_al\\_silencio\\_El\\_trabajo\\_del\\_poeta\\_moderno\\_en\\_Libertad\\_bajo\\_palabra\\_de\\_Octavio\\_Paz](https://www.academia.edu/43483851/De_la_exasperacion_al_silencio_El_trabajo_del_poeta_moderno_en_Libertad_bajo_palabra_de_Octavio_Paz) [Última consulta el 08/09/2020]

ESCAJA, Tina (2010): “Metafísica del deseo en la poesía de Olga Orozco”. En Lergo coord. (2010), pp. 261-274.

FABRY, Geneviève (2010): “La palabra poética como “polvo espectral” en *Mutaciones de la realidad* de Olga Orozco”. En Lergo coord. (2010), pp. 321-330.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos (2015): “El otro lado como precursor oscuro en la poesía”. *Asian Journal of Latin American Studies*, Vol. 28, n°4, pp. 29-48. Disponible en: <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2015vol28no402.pdf> [Última consulta el 08/09/2020]

LE CORRE, Hervé (2010): “Temporalidad del sujeto oroquiano en *Desde lejos* (1946)”. En Lergo coord. (2010), pp. 247-260.

LEÓN, Denise (2020): “Una comunidad inoperante. Sobre *Las muertes* de Olga Orozco”. En Salto et al. Eds. (2020b), pp.147- 160.

- LERGO MARTÍN, Inmaculada (coord.) (2010): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.
- LERGO MARTÍN, Inmaculada (2010): “Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra”. En Lergo coord. (2010), pp. 23-106.
- LERGO MARTÍN, Inmaculada (2020): “Visión de un cuerpo en *Museo salvaje* de Olga Orozco. Un rehén en las tinieblas”. En Salto et al. Eds. (2020b), pp. 161-192.
- MARTÍN LÓPEZ, Sarah (2013): *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València. Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/27940> [Última consulta 28/08/2020]
- MILLARES, Selena (2012): “Orozco y Alejandra: Poesía y videncia”. En Zamora Calvo, María Jesús y Ortiz, Alberto (eds.): *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la hisotria*. Madrid, Abada pp. 191-208. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/235204036.pdf> [Última consulta el 08/09/2020]
- MEADOR SMITH, Andrea (2020): “Jugando a ser otro. Olga Orozco y la revista Claudia”. En Salto et al Eds. (2020b) pp. 321-346.
- MELLADO, Luciana A. (2020): “Decir yo, con este mundo, en esta boca. una audición de la multitudinaria Olga Orozco”. En Salto et al Eds. (2020b), pp. 39-60.
- MONTELEONE, Jorge (2020): “La voz de Olga. Representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco”. En Salto et al Eds. (2020b), pp. 15-46.
- NICHOLSON, Melanie (2010): ““Un talismán en las tinieblas’: Olga Orozco y la tradición esotérica”. En Lergo coord. (2010), pp.191-213.
- OROZCO, Olga. (2017). “Olga Orozco: Obra” [Archivo de vídeo]. [24’37’’]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ANgi1ihT7As> [Última consulta el 26/08/2020]
- PELLEGRINO, Daniel (2020): “No habrá una casa con olor a costumbres. Sistema orozquiano de la casa en ruinas”. En Salto et al Eds. (2020a), pp. 155-170.
- PÉREZ, Alberto Julián (2010): “Olga Orozco: sueño/ mundo/ poesía”. En Lergo coord. (2010), pp. 229-243.

- PIÑA, Cristina (2010): “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”. En Lergo (coord.) (2010), pp.147-163.
- PIÑA, Cristina (2018) “Búsqueda, Frustración y encuentro: poesía y trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik”, *Gramma*, Año XXIX, 60 pp. 103-125. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4563> [Última consulta el 08/09/2020]
- RAMÍREZ- ARABALLO, Alex (2020): “Conocimiento y símbolo en la poesía de Orozco”. En Salto et al Eds. (2020a), pp. 241-264.
- RIMBAUD, Arthur (2010): *Cartas al vidente*, Albeleira Álvarez, Xoa (ed.), Madrid, Hiperión.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2010): “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica”. En Lergo coord. (2010), pp. 109-128.
- SALTO, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (coord.) (2020a): *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
- SALTO, Graciela, Battiston, Dora y Bertón, Sonia (coord.) (2020b): *Los juegos de espejos. Poética y subjetividad en Olga Orozco*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
- SCARANO, Laura (2017): “Escribo que escribo: De la metapoesía a las autopoéticas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, pp.133-152. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/321311966\\_Escribo\\_que\\_escribo\\_de\\_l\\_a\\_metapoesia\\_a\\_las\\_autopoeticas](https://www.researchgate.net/publication/321311966_Escribo_que_escribo_de_l_a_metapoesia_a_las_autopoeticas) [Última consulta el 09/09/2020]
- SEFAMÍ, Jacobo (2010): “El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* de Olga Orozco”. En Lergo coord. (2010) pp. 305-320.
- SERRA, Edelweis (1985): “Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, 93, pp. 93-101. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110093A> [Última consulta el 09/09/2020].
- SILVA CORONA, Ivette (2001): *Susurros de lo inefable. Una reflexión sobre lenguaje, silencio y Absoluto en la obra poética de Olga Orozco*. Tesis doctoral inédita.

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. Disponible en:  
<http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=10767&docs=UAMI10767.PDF> [Última consulta el 09/09/2020]

USANDIZAGA, Helena (2010): “Materialidad corporal y visión platónica en la poesía de Olga Orozco”. En Lergo coord. (2010), pp. 165-177.

ZAMPINI, Fabián (2020): “Una voz que se rasga. Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco” En Salto et al. Eds. (2020a), pp. 15-46.

ZONANA, Víctor Gustavo (2010): “Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938-1946”. En Lergo coord. (2010), pp. 129-146.